

# J.M.W. ターナーにおける 光と色彩

富岡進一

## 序

J.M.W.ターナー (1775-1851) は、19世紀イギリス絵画を代表する風景画家として知られている。彼は、「地誌的風景画」(Topographical Landscape) の画家として出発し、生涯にわたり多くの風景画を描いた。風景画家としての評価をすでに確立している一方、彼は歴史画<sup>1</sup>も多く描き続けた。本稿は、一般に風景画家として知られているターナーの歴史画家としての側面を提示し、そこからターナー芸術の中核である光と色彩についての新たな指針を与えることを試みるものである<sup>2</sup>。

1807年6月に第1部が刊行されたターナーによる風景画の版画集『研鑽の書』(*Liber Studiorum*) には、ターナー自身による作品分類が試みられており、それぞれの風景は、海景 (Marine)、山 (Mountainous)、建築 (Architectural)、田園 (Pastoral)、雄大、気高い、もしくは優雅な田園 (EP<sup>3</sup>)、歴史 (Historical) に分けられている。ターナーは、風景の一部門に歴史のカテゴリーを設けており、そのカテゴリーには、史実としての歴史のみならず、聖書や神話の主題が描かれている。このことは、ターナー自身、歴史に対して意識的であったことと、歴史を広く、古典的主題を含むものとして理解していたと考えることができる。14歳にしてロイヤル・アカデミー<sup>4</sup>の付属学校に入学し、24歳で準会員、27歳で正会員に選ばれているターナーにとって、アカデミーの芸術観は、彼の

画風に大きな影響を与えている。とりわけ、ターナーはロイヤル・アカデミー初代院長のレノルズ (Sir Joshua Reynolds 1723-92) を生涯にわたり評価していた<sup>5</sup>ことから、レノルズの芸術観は、ターナーに多大な影響を与えていたことが考えられる<sup>6</sup>。レノルズの『美術講義』(Discourses on Art, 初版 1797 年) には、歴史画が絵画にとって理想的なジャンルであることが説かれている<sup>7</sup>。また、ターナーによるロイヤル・アカデミーの講義原稿には、彼が歴史的風景画を歴史画としてみなしていることが確認できる<sup>8</sup>。

## 1 歴史画における色彩

ターナーが歴史画を描いた早い時期の作品に、《アエネアスとシビュラ、アヴェルヌス湖》(1798 年頃、fig.1) がある。この作品にはすでにクロード・ロラン (Claude Lorrain c.1604-82) の色彩の影響を見ることができる<sup>9</sup>。とはいえ、ターナーにとって、歴史画を本格的に研究する契機は、アカデミー正会員になった 1802 年の初の大陸訪問時<sup>10</sup>のルーヴルにおける、ニコラ・プッサン (Nicolas Poussin 1594-1665) の歴史画



fig.1

研究にあったと考えられる。1790年から1800年初期にかけて芸術のモデルとしてプッサンの評価は、イギリスでは高くはなかった<sup>11</sup>という状況を考慮に入れると、ターナーのプッサンへの関心の背景には、レノルズの芸術観との関わりがあることが推察される。レノルズは、「疑いなく、芸術作品において生みだされる規則よりも、作品自体から学ぶべきことのほうが多い」<sup>12</sup>とし、彼の挙げる巨匠のなかでも「プッサンの眼はいつも堅固に崇高 (sublime) と結び付いている」<sup>13</sup>と述べ、プッサンを高く評価している。プッサンの影響が見られる作品のなかで、1800年前後を特徴付ける作品が《エジプト第五の災禍》(1800年、fig.2)<sup>14</sup>である。この作品は、ロイヤル・アカデミーに出品した最初の歴史画である。この作品においては、小さく描かれた人物、朽ちた木の表現に、イギリスの風景画家のリチャード・ウィルソン (Richard Wilson 1714-82) の影響を見ることができ、中景の水平線上の丘や建築の表現にはプッサンの影響を見ることができる<sup>15</sup>。ターナーの作品には、ルーヴル訪問以前にすでにプッサンの影響が見られる。ターナーは、現在、ロンドンのナショナル・ギャラリーにあるプッサンの《蛇のいる風景》(1648年)をロンドンにおいてスケッチしている<sup>16</sup>。このスケッチが1798年から1799年頃に描かれていることから、ターナーがプッサンの作品を実際に見る機会

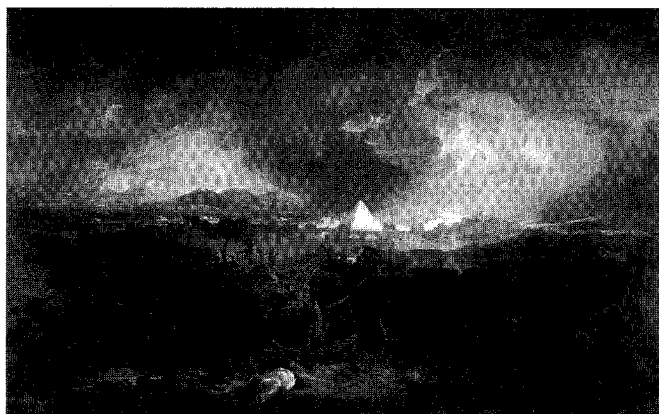


fig.2

を得たのは、ちょうどこの頃であったと推測される。しかし、より直接的にプッサンの影響が見られるようになるのは、ルーヴル訪問を待たねばならない。

1802年のルーヴル訪問時にターナーはプッサンの《冬—大洪水》(1660-64年、fig.3)の作品研究を行い、その影響のもとに《大洪水》(1805年、fig.4)を描いた<sup>17</sup>。この両作品を比較すると、構図はターナーにおいては不安定でプッサンの古典的な構図を踏襲していないことが確認できる。ターナーは、プッサンの《大洪水》について「色彩は崇高(sublime)である。それは、当然、創造的な心が共感と恐怖心によって感じるのである」<sup>18</sup>と述べている。つまり、ターナーがプッサンのこの作品に感銘を受けた点があるとすれば、それは色彩においてであろうことが推察される。ターナーは、プッサンの《大洪水》について、1812年のロイヤル・アカデミー講義のなかで次のように述べている。「ここでは、相争う事物を描こうとする努力が見られるが、自然がどうにか生き残ろうとし、圧倒的な大洪水に対して、生存のためにあがいている様子をよく見なさい。大洪水は単一の色調で描かれているが、大地に残されたすべてのもろい事物を一気に押し流してしまうというのが、この有名な絵から受ける印象である」<sup>19</sup>。この記述によって、ターナーが「単一の色調」に注目していることが理解できる。そして、プッサンの《大洪水》を色彩と主題との関係において言及しているのが、次の文章である。「色彩は見事である。それはきわめて印象的であり、とても適切で、そのような出来事をあらわすのにこの上なくふさわしいものである。その色彩がなかったら、リシュリューもプッサンの崇拜者も、主題が何であるかを知る前に、この絵の前から立ち去ってしまっただろう。しかし、彼のほかの線は見事であるのに、この絵の線はどれをとっても弱い。人物の色彩と釣り合っていないのである」<sup>20</sup>。

ここで注意すべきは、ターナーのこの言葉においては、色彩が強調されているのであって、光や闇それ自体が強調されているわけではないということである。ターナーは、プッサンの色彩が「崇高」であり「見事」であると述べているのである。この点をここで強調するのは、1812年の

ターナーのロイヤル・アカデミーにおける講義からターナーは色彩を光と分けており、色彩は光と違って「歴史的的色彩」(Historic colour)を有し、それが象徴性を持っていることを示唆しているからである。次に、歴史的的色彩とは何を意味しているのか検討を試みたい。



fig.3



fig.4

## 2 歴史的色彩

ターナーは、1812年のロイヤル・アカデミー講義のなかで色彩について次のように述べている。「光と影は色彩を持たないものとして区別される。それらは、明から暗への変化によって色彩の場合と同じようなグラデーションを生む。一方、色彩は、光と影と同じような性質も有するが、別の性質も有している。それは、明るさや距離を生んだり消したりし、特定の主題にふさわしい色調を生じさせる。その色調は、歴史的または詩的色彩 (Historic or Poetic colours) と認められ、呼ばれる」<sup>21</sup>。

ターナーの意識のなかでは光、影と色彩を区別して考えている。光と影が色彩と区別されること自体は特殊なことではないが、ここで問題なのは、色彩は象徴性の伝達手段となっており、光と影にはその手段を持たないとターナーが示唆していることである。色彩には光と影が持たない象徴性を有しているとターナーは考えていることを、これに続く文章で窺い知ることができる。ターナーは歴史的色彩をブッサンの絵画を例として挙げ、次のように記している。「歴史的色彩は、… (中略) …ピュロスの敵にたいする憤怒、怒りをあらわす色彩、レベッカの絵の優美さと繊細さをあらわす色彩、マナの収集の憂鬱な感じと哀しみをあらわす色彩の内在的性質 (qualifications of colours innate) を有している」<sup>22</sup>。「歴史的」、「詩的」という言葉が同時に使われている背景には、レノルズの影響があると言うことができる。なぜなら、レノルズは歴史画において対象を理想化して描くことを「詩的」とであると述べ、歴史画と詩との関連性を説いているからである<sup>23</sup>。

この文章が書かれた1812年以降、ターナーの作品には、しだいに光自体の描写への意識の高まりが感じられはじめ、光と主題内容との結び付きも見られるようになってくる。その嚆矢となる作品が《吹雪：アルプスを越えるハンニバルとその軍勢》(1812年、fig.5)である。ここでは紀元前218年のハンニバルの過酷なアルプス越えが描かれている。この作品は1801年にターナーが実際に体験した嵐もまた制作の契機になって

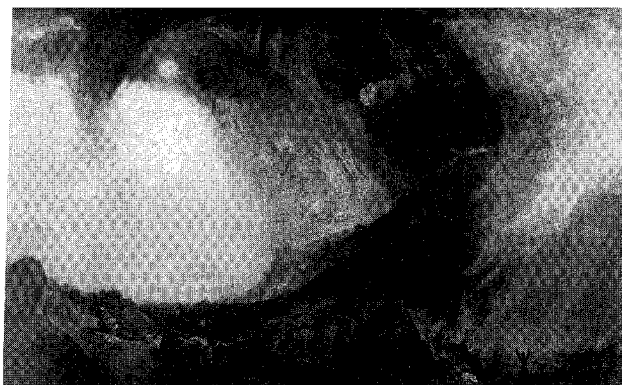


fig.5

いと言われているが<sup>24</sup>、1800年頃、カルタゴは当時のナポレオンの台頭を意識させるものでもあった<sup>25</sup>。ターナーは自作の長編詩『希望の挫折』(*Fallacies of Hope*)のなかの一節をはじめて作品に付し、ロイヤル・アカデミーのカタログに載せている<sup>26</sup>。その一部に、「年が暮れて、荒々しい射手は、イタリアの白銀の護りの壁を、嵐によって汚す」<sup>27</sup>という記述がある。つまり、明るい画面部分のイタリアの平原がこの嵐によって覆われようとする様子は、色彩それ自体ではなく光の描写になんらかの意味内容を付与しているということが言える<sup>28</sup>。ターナーが1810年代初期の作品において光に象徴的な意味を付与しようと試みる傾向と、それでもなお、まだ光それ自体の描写が画面を完全に支配するまでには至っていないという点から、ターナーの画風が過度期にあることを示しているように思われる。

そして、《カルタゴを建設するデイド；あるいはカルタゴ帝国の勃興》(1815年、fig.6)、《カルタゴ帝国の衰退》(1817年、fig.7)が示すように、ターナーの歴史画は、しだいに光の表現を強めていく。ターナーは《カルタゴ帝国の衰退》のために自作の詩を付しているが、その一節に「西の波の上に、血に染まった太陽が、霧(もや)のなかに嵐の兆候をみせながら、不吉に沈んでいった」<sup>29</sup>との記述がある。このことから、ターナーが主題と光の描写とを結び付けようとしている意図があったこと



fig.6



fig.7

が窺える。

ターナーは1812年には区別していた光と色彩を1818年のロイヤル・アカデミーの講義において、その解釈を変化させている。ターナーは次のように述べている。「白は、…（中略）…日中の統一された、または混合された光の色であり、一方、物質としての色彩の混合が逆に、闇を生むのである。それゆえ、光は色彩である。そして、影は色彩の光線の欠如による光の喪失である」<sup>30</sup>。

ターナー自身の光と色彩の解釈を正確に把握することは容易ではない。



さらに、ターナーのロイヤル・アカデミーにおける講義原稿は、何年に書かれたものなのか不明なものもあり、また、講義原稿によっては光と色彩について言及されていないこともあるため、年代ごとに光と色彩の解釈の変化を追うことはできない。しかし、「光と影は色彩を持たないものとして区別される」と記した1812年の記述と、1818年の「光は色彩である」という記述には、光と色彩について解釈の変化が生じていることを認めることができるはずである。この解釈の変化が1810年代、たとえば1817年の《カルタゴ帝国の衰退》において、光に象徴性を強く持たせるようになる一つの背景として考えることができるのではないだろうか。つまり、もともと色彩には象徴性が認められていたが、ターナーが光を色彩として解釈するようになったことにより、光にも象徴性が持たせられるようになったと考えることができるのではないだろうか。ターナーの特徴の一つである強い光が原因として生じる形態の溶解は、歴史画においては1828年以降、顕著に見られるようになる。ターナーの光の表現への志向は、彼自身の光の解釈の変化と関わりを持っていることが考えられる。

### 3 光と色彩

陰影によって間接的に表現される光ではなく、光自体の表現がターナーの1828年以降の作品に顕著に見られるようになる。その好例が《レグルス》(1828-29年、1837年加筆、fig.8)、である。画面には建物や船が描かれている。光はそれらを形あるものとして浮き立たせるというよりは、溶解させている。1837年2月4日の『リテラリー・ガゼット』(*the Literary Gazette*)はこの作品を「太陽が完全に目をくらませる」と評した。この作品の主題はポエニ戦争から採られている。カルタゴに敗れ、その捕虜となったローマの将軍レグルスの失明を光が暗示している。《レグルス》においてはそのタイトルの人物を明示することは容易ではない<sup>31</sup>。レグルスが描かれているのか否かは作品からだけでは容易に判別できないのである。レグルスを明瞭に示すことができないということは、作品を観賞する際に、レグルスの光の体験がわれわれ観賞者の体験として共有される効果をもたらしている。光はほぼ中央から観賞者に向かって放射されている。『リテラリー・ガゼット』が作品を「太陽が完全に眼をくらませる」と評したのは、すなわちレグルスの体験をその評者は共有したからではないだろうか。

そして、この作品において想起させられるのは、エドモンド・バーク



fig.8

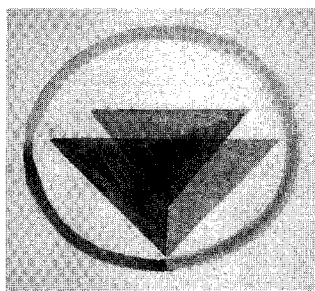


fig.9

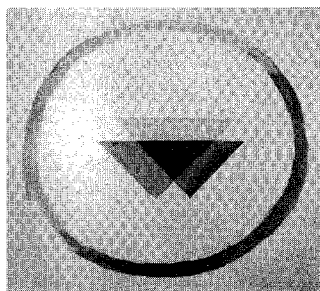


fig.10

(Edmund Burke 1728-97) の『崇高と美の観念の起原についての哲学的考察』(*A Philosophical enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* 1757年、第2版1759年)の光に関する崇高論のなかの次の一節である。「単なる光は心に強い印象を与えるにはあまりにも月並みな存在であるが、そもそも強い印象なしにはいかなる崇高感もありえない。しかし、たとえば直接に眼を射る太陽光線のようなものは、それが感覚を圧倒するゆえにきわめて偉大な観念である」<sup>32</sup>。ターナーがバークの書物を読んだのかは、先行研究においても、いまだに明らかにされていないが、1789年ですでにロイヤル・アカデミー付属学生であったターナーが、この書物に関してまったく無知であったとは考えにくい。

ターナーは1800年代、プッサンの《大洪水》における「色彩」に崇高を読み取っていた。そして、この文章が示すようにターナーは《レグルス》において、「光」に崇高を求めた可能性もある。1828年以降のターナーの作品を見ると、色彩よりもむしろ光の表現に重点が置かれるようになっていく。そしてまた、ターナーは光に対して、きわめて意識的になっているのである。

その好例が1827年の講義の準備としてターナーが自ら作成した2つの《カラー・サークル》である<sup>33</sup>。《カラー・サークル、No.1》(1825年頃、fig.9)を「光」または「空気としての色彩」としてターナーは考え<sup>34</sup>、黄(上)、赤(右下)、青(左下)の三角形で構成している。そして、《カラー・サークル、No.2》(1825年頃、fig.10)を「物質としての色彩」

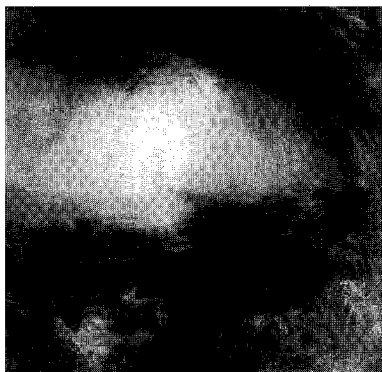


fig.11



fig.12

または、「顔料としての色彩」としてターナーは考え、黄（上）、青（右下）、赤（左下）の三角形で構成している。《カラー・サークル、No.1》では、黄と青の重なり部分が緑に、黄と赤との重なり部分がオレンジになっている。ここでは、色の重なりが別の色彩を生んでいる。一方で、《カラー・サークル、No.2》は3色の重なり部分が灰色、もしくは黒になっており、明度が低くなっている。つまり、ターナーは光または空気を表現するときは、明度が変わらないと考えているのである。ターナーの光の効果をより求めるようになる1828年以降の作品では画面が明るいということの理由の一つがそこにあるように思われる。

《影と闇—洪水の日の夕べ》（1843年、fig.11）と《光と色彩（ゲーテの理論）—洪水のあとの朝—創世記を書くモーゼ》（1843年、fig.12）は、タイトルの対応関係、作品のサイズなどから、対作品であると言える<sup>35</sup>。両作品はタイトルが示すように、影、闇、色彩、光の表現を求めたターナーの集大成ともいえる作品である。両作品とも形態はすでにこれらの要素によって溶解している。両作品の制作背景の一つにはゲーテ（Johann Wolfgang von Goethe 1749-1832）の『色彩論』（*Zur Farbenlehre*、初版、1810年）の影響がある<sup>36</sup>。ゲーテは、色彩の成立は光と闇の対立によって生まれるとした（「隣接領域との関係」第744節）。

また、ゲーテは色彩をそれぞれ「プラス」と「マイナス」に分けてい

る。プラスの色彩は黄、赤黄色（橙色）、黄赤色など主に暖色が該当し、これらの色彩は活発で、生き生きとした、内的欲求にあふれる気分させる（第764節）。一方、マイナスの色彩には青、赤青色（薄紫色）、青赤色（紫色）など主に寒色が該当し、これらの色彩は不安で、弱々しい、何かを憧憬するような気分をもたらす（第777節）。そして、色彩に象徴性を持つことも示唆されている（第919-920節）<sup>37</sup>。ターナーの《影と闇—洪水の日の夕べ》を見てみると、色彩は黒褐色を基調としたマイナスの色彩で描かれている。前景には馬などとともに、眠っている人間の姿も確認できる。そして、空には来るべき洪水の惨禍を象徴するかのような遠方へと飛んでゆく鳥の群れも見られる。ターナーが繰り返し描く人間の破滅というテーマをこの作品においても見ることができる。ターナーはゲーテ『色彩論』におけるマイナスの色彩によって不安を喚起する作品を描こうとする意図を認めることができる。

《影と闇—洪水の日の夕べ》が終末を主題とする一方で、創世記を主題とした作品が《光と色彩》である。ここでは、ゲーテの言うプラスの色彩で覆われている。画面の中心にはモーゼが創世記を書いているのが見える。その手前にはモーゼの杖が蛇の杖となって表されている。ヨハネによる福音書3.13-15には次のように記されている。「天から降って来た者、すなわち人の子のほかには、天に上った者はだれもない。そして、モーセが荒れ野で蛇を上げたように、人の子も上げられねばならない。それは、信じる者が皆、人の子によって永遠の命を得るためである」<sup>38</sup>。聖書によると蛇は人間を救済するという意味も暗示することになる。しかし、画面には泡が人間の姿として描かれて、人間の運命も泡のごとくはかない運命であることを暗示していることが読み取れる。それゆえ、蛇の杖も人間の救済を象徴しているのではなく、むしろ、人間の墮落の象徴と考えるほうが適切であろう<sup>39</sup>。

つまり、この作品においてはプラスの色彩が、活発で、生き生きとした気分を喚起させているのではなく、むしろ逆にマイナスの色彩が喚起する不安と結び付けられていると解釈されるべきであろう。つまり、この作品はターナーがゲーテの説に従っていないことを示している。それ

ならば、ターナーはなぜタイトルにあえて、「ゲーテの理論」という言葉を付したのであろうか。その理由にはゲーテの理論におけるプラスの色彩に「黄」が含まれていることへの反駁があるのではないだろうか。ゲーテは黄色を「黄色は光に最も近い色彩である。くもった媒質を通過させるだけでも、また白い面に軽く反射させるだけでも、とにかく光をほんのわずかに和らげるだけで、黄色が生じる」(第765節)と述べ、「…黄色はまことに暖かく心地よい印象をあたえてくれるものであることが分かる。そこで絵画においても黄色はものを輝かせ、生動させる色彩として用いられている」(第768節)と説明している。しかし、ターナーの作品には黄色がよく用いられるが、むしろこの色彩はターナー芸術の特徴の一つであるベシミズムと結び付けられることが多いのである。《カルタゴ帝国の衰退》などの作品もその一例である。

## 結

ターナーは早い時期から歴史画を描き始めている。その背景には、レノルズによる歴史画を頂点とするロイヤル・アカデミーにおけるヒエラルヒーによる影響も指摘できるが、それだけに限らない。歴史画はターナーにとって光と色彩の効果を追究するのに適したジャンルだったのである。ターナーは実際にはエジプト第七の災禍の内容を誤って《エジプト第五の災禍》とした。このことは、ターナーが古典的主題を忠実に絵画に描き起こすという意図よりも、主題からインスピレーションを得て、それを描こうとする意図が窺える。

ターナーの画業を見通してみると、晩年に至るにつれ、光と色彩の効果を強く求めた作品が多く見られるようになる。形態が光と色彩と渾然一体になっているかのような作品はターナー芸術における大きな特徴となっている。そうした画風展開の背景として従来指摘されてきたことは、1819年以降、計4回のイタリア訪問におけるターナーの光の体験である。しかし、これまでのターナー研究が画風展開に関してイタリア訪問の影

響を主として取りあげてきた結果、イタリア訪問以前からターナーは光と色彩に関心を持っていたという事実が見過ごされがちであった。本稿によって、ターナーが歴史画を生涯にわたり追究していた事実が示されたとともに、ターナー自身の光と色彩に対する解釈が画風展開に影響を与えていることが明らかになったと思われる。

### 註

- 1 歴史画 (History Painting) は、史実としての歴史のみならず、聖書、神話、古典文学を含む。
- 2 ターナーの歴史画の研究に関する代表的な著作をあげると、Eric Shanes, *Turner's Human Landscape*, Heinemann, London, 1990. Kathleen Nicholson, *Turner's Classical Landscapes: Myth and Meaning*, Princeton University Press, Princeton, 1990. Gerald Finley, *Angel in the Sun: Turner's Vision of History*, McGill-Queen's University Press, London, 1999.
- 3 “EP”の意味に関しては、epic, elevated, または、elegant の E と pastoral の P であると考えられる。cf. Nicholson, *op.cit.*, p.89.
- 4 正式名称は、Royal Academy of Arts で、1768 年設立。初代院長はジョシュア・レノルズ (Sir Joshua Reynolds 1723-92、在任期間 1768-92)。1769 年から 1790 年までの彼の講義は『美術講義』(*Discourses on Art*) として出版 (初版 1797 年) される。
- 5 Jack Lindsay, *J.M.W. Turner, His Life and Work*, Cory, Adams and MacKay, London, 1966, p.25. (ジャック・リンゼー『ターナー 生涯と芸術』、高儀進訳、講談社、1984 年、40 頁。)
- 6 エリック・シェーンズはターナーがレノルズの 1790 年 12 月 10 日の最終講義に出席したであろうことを指摘し、また、ターナーがレノルズの歴史的・詩的絵画についての絵画観に影響を受けたことを論じている。Shanes, *op.cit.*, pp.50-51.
- 7 たとえば、「歴史画家は一般的なモデルを描くが、肖像画家は欠点のあるモデルを描く」など、歴史画が他のジャンルより優位であることが随所に述べら

れている。cf. Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, (ed.), by Robert R. Wark, published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art (London) Ltd. by Yale University Press, New Haven, 1975, p.70.

また、ロイヤル・アカデミーの歴史に関しては次を参照。Sidney C. Hutchison, *The History of Royal Academy 1768-1986*, Robert Royce, London, 1968; 2<sup>nd</sup> ed. 1986.

- 8 Jerrold Ziff, “‘Backgrounds: Introduction of Architecture and Landscape’, A Lecture by J.M.W. Turner.”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 26 (1963), p.134. ターナーは1807年12月10日にロイヤル・アカデミーの遠近法教授 (Professor of Perspective) に選出される。第1回目の講義は1811年1月に行われる。以後、1811年、1812年、1814年、1815年、1816年、1818年、1819年、1821年、1824年、1825年、1827年、1828年に講義がもたれる。遠近法教授職を辞したのは1837年12月である。

ターナーの遠近法講義に関しては、*Turner as Professor: The Artist and Linear Perspective*, exh. cat., by Maurice Davies, Tate Gallery, London, 1992. が詳しいが、タイトルにもあるように主な考察対象が線遠近法である。John Gage, *Colour in Turner: Poetry and Truth*, Studio Vista, London, 1969の第2章、第6節において、「遠近法講義における色彩」(pp.106-117) についての考察がなされている。また、同書には、ターナーのスケッチブックや講義のなかから光と色彩に関して重要な箇所の抄録がある (pp.198-212)。なお、ターナー講義の草稿の多くが現在、ロンドン、ブリティッシュ・ライブラリーに保管されている (Add 46151)。

- 9 クロードとの関係については以下を参照。Michael Kitson, “Turner and Claude”, *Turner Studies*, Vol.2, No.2, 1982, pp.2-15. *Turner et le Lorrain*, exh.cat., by Ian Warrell, ville de Nancy, Hazan, Paris, 2002. 中村義一「J.M.W.ターナーとクロード・ロラン」、『宮崎大学教育学部紀要』(宮崎大学開学25周年記念号)(芸能)、第38／39号、1976年3月、pp.309-319.

- 10 1802年の7月15日から10月半ばにかけて、フランスとスイスを訪問した。cf. Walter Thornbury, *The Life of J.M.W. Turner, R.A.*, a new edition, Chatto & Windus, London, 1904, pp.98-112.



- 11 Frederick Cumming, "Poussin, Haydon, and the Judgement of Solomon", *The Burlington Magazine*, 1962, p.149.
- 12 Reynolds, *op.cit.*, p.102.
- 13 *Ibid.*, p.68.
- 14 この作品は、ロイヤル・アカデミーのカatalogに次の聖書の一部を載せた。  
「モーセが天に向かって杖を差し伸べると、主は雷と電を下され、稲妻が大地に向かって走った」(『聖書』新共同訳、日本聖書協会、1995年、108頁)。この引用から、実際は、エジプト第五ではなく第七の災禍を描いており、ターナーがタイトルを誤ったことがわかる。
- 15 cf. Jerrold Ziff, "Turner and Poussin", *The Burlington Magazine*, 105 (1963), p.316.
- 16 'Dolbadarn' Sketchbook (XLVI)
- 17 1804年の5月8日のブリティッシュ・プレス (British Press) 誌に、「ターナー氏は現在、大洪水というとても大きな作品に取り組んでいる。そして、それは来年の展覧会に出品予定である」という記載があり、ロイヤル・アカデミー展への出品が予定されていたらしいことが窺えるが、実際は、1805年には出展されず、ターナー・ギャラリーで展示されたい。なお、この作品は1813年になってロイヤル・アカデミーに展示される。cf. Martin Butlin & Evelyn Joll, *The Paintings of J.M.W. Turner*, 2Vols., Yale University Press, London & New Haven, 1977, 2<sup>nd</sup> ed., 1984, pp.43-4.  
また、「大洪水」のテーマはロマン主義の時代にはブッサンの《大洪水》の影響によって、ターナー以前にも多くの作品が描かれていた。cf. Richard Verdi, "Poussin's 'Deluge': the Aftermath", *The Burlington Magazine*, 123 (1981), pp.389-400. また、ターナーとブッサンの《大洪水》に関しては、次も参照。新畑泰秀「J.M.W.ターナーの《大洪水》—「黙示の崇高」の主題にみる伝統と創意」『テート・ギャラリー所蔵 ターナー展』、横浜美術館、1997年、177-195頁。
- 18 Ziff, "Turner and Poussin", p.320. 1800年前後のイギリスにおいてこの「崇高」概念は広く浸透し、それがおそらくターナーにも影響を及ぼしているのである。その崇高概念を広めたひとつの契機がエドモンド・バーク (Edmund Burke 1728-97) の『崇高と美の観念の起原についての哲学的考察』(1757年、第2版1759年)にある。cf. Gerald Finley, "The Genesis of

Turner's 'Landscapes Sublime'", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 42 (1979), pp.141-165. このなかで、フィンリーはターナーの作品に繰り返し描かれる嵐、洪水、雪崩等のモチーフは「崇高」理念をあらわそうとしたものとみなし、「ピクチャレスクの崇高 Picturesque Sublime」、「建築的崇高 Architectural Sublime」、「体験的崇高 Immediate Sublime」に分類し、ターナーの芸術理念の発展に関して言及している。

また、*Turner and the Sublime*, exh. cat., by Andrew Wilton, Art Gallery of Ontario, Toronto, Yale Center for British Art, New Haven, British Museum, London, 1981 の第3章では「ターナー的崇高 Turnerian Sublime」について論じている。また、ギルピン (Rev. William Gilpin, 1724-1804) が考察を進め、プライス (Sir Uvedale Price, 1747-1829) が崇高と美とともに第三の美的範疇 (character) としてのピクチャレスク (the picturesque) とターナーの芸術との関係に関しては次を参照。John Gage, "Turner and the Picturesque I", *The Burlington Magazine*, 107 (1965), pp.16-25.

John Gage, "Turner and the Picturesque II", *The Burlington Magazine*, 107 (1965), pp.75-81.

また、ロマン主義絵画と崇高との関わりは次を参照。千足伸行「ロマン主義絵画と崇高の美学」、『美学美術史論集』（成城大学大学院文学研究科）第1輯、1980年、pp.111-200.

- 19 Jerrold Ziff, "'Backgrounds: Introduction of Architecture and Landscape', A Lecture by J.M.W. Turner.", p.144. (なお、訳出に際しては、高儀訳、101頁を参考にした。)

20 *Ibid.*, p.144.

21 Gage, *Colour in Turner: Poetry and Truth*, p.200.

22 *Ibid.*, p.200.

23 Reynolds, *op. cit.*, pp.57-59.

- 24 ターナーは友人のウォルター・フォークス (Walter Fawks) のヨークシャーの館で実際に嵐 (thunder-storm) の情景をスケッチし、「2年経ったらまたこれを見ることになるだろう。アルプスを越えるハンニバルという名で」と語ったという。(Walter Thornbury, *op. cit.*, p.239.) また、ソーンベリーはターナーがこの嵐を「崇高 (sublime) ではないか」と語ったことも伝えている。*Ibid.*, p.239. このことは、1810年頃においてもまだターナーは崇高を意識し

ていることを窺わせる。ちなみに、エドモンド・バークは「大きな滝、荒れ狂う嵐、雷もしくは大砲の響きは、…（中略）…心のなかに恐ろしい偉大な感情を引き起こす」と述べ、崇高との関わりを認めている。Edmund Burke, *A Philosophical enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, edited with an introduction and notes by James T. Boulton, Oxford, New York, 1987, p.82. (エドモンド・バーク『崇高と美の観念の起原』、中野好之訳、みすずライブラリー、1999年、90頁。)

25 Nicholson, *op.cit.*, p.102.

26 ターナーの詩と絵画との関わりについては次を参照。Jerrold Ziff, "Turner on Poetry and Painting", *Studies in Romanticism*, 3 (1964), pp.193-215.

27 Butlin & Joll, *op.cit.*, p.89.

28 ケネス・クラークはターナーに特徴的な画面全体を覆う渦巻き型の構図を、人間の破滅の運命というペシミスティックな観念の表現とみなしている。Kenneth Clark, *The Romantic Rebellion*, John Murray, London, 1973, p.260. (ケネス・クラーク『ロマン主義の反逆』、高階秀爾訳、小学館、1988年、302頁。)

また、この作品に関して詳細な読解を試みているニコルソンによると、この作品には「光—闇」、「冬—夏」、「勝利—敗北」、「希望—希望の争奪」の2項対立が見られるという (p.102)。また、英雄、国家の運命が暗示されるとともに、日の照るイタリアと凍えるアルプスがそれぞれ、「美」と「崇高」に関っていることを指摘している (p.97)。cf. Nicholson, *op.cit.*, pp.97-103.

29 Butlin & Joll, *op.cit.*, p.100.

30 Gage, *Colour in Turner: Poetry and Truth*, p.206.

31 ジョン・ゲイジはレグルスは描かれていないとする立場である。Gage, *Ibid.*, p.143. しかし、この指摘に反論しているのがエリック・シェーンズである。彼によるとレグルスは画面右の遠い波止場に小さく描かれていることを指摘している。Shanes, *Turner's Human Landscape*, p.133-4.

32 Burke, *op.cit.*, p.79-80. (邦訳、89頁。)

33 このカラー・サークルの作成にあたって、ターナーは画家で昆虫学者でもあるモウジス・ハリス (Moses Harris) の『色彩の自然体系』(*Natural System of Colours* 1811年) を研究し、それが作成背景としてある。ターナーがハリ

- スの影響によってカラー・サークルを作成したことをはじめて明らかにしたのは、ジャック・リンゼーである。Lindsay, *op.cit.*, p.208. (邦訳、419頁。)
- 34 Gage, *Colour in Turner: Poetry and Truth*, pp.113-116. pp.210-1.
- 35 カタログ・レズネも両作品を対作品として扱っている。Butlin & Joll, *op.cit.*, p.252-3.
- 36 訳出に際し、ヨーハン・ヴォルガング・フォン・ゲーテ『色彩論』（第1巻、教示篇、論争篇）高橋義人、前田富士男訳、工作舎、1999年を参照した。ゲーテ『色彩論』（1810）は、ターナーの友人でもある画家のイーストレイク（Sir Charles Eastlake 1793-1865）によって1840年に英訳され、ターナーはそれを読んだ。なお、John Gage, "Turner's Annotated Books: Goethe's Theory of Colours" *Turner Studies* Vol.4, No.2, 1984, pp.34-52 は、イーストレイクの英訳『色彩論』と対応させてターナーの書き込みを載せている。また、『色彩論』とターナーの芸術との関わりは次も参照。Gerald Finley, "The Deluge Pictures: Reflections on Goethe, J.M.W. Turner and Early Ninetenth-Century Science", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 60, no.4 (1997), pp.530-548. Gage, *Colour in Turner: Poetry and Truth* の第11章「ターナーとゲーテ」（pp.173-188）。
- また、特に《影と闇—洪水の日の夕べ》、《光と色彩（ゲーテの理論）—洪水のあとの朝—創世記を書くモーゼ》とゲーテ『色彩論』との関係については次も参照。Finley, *Angel in the Sun: Turner's Vision of History*, pp.200-208. R.D. Gray, "J.M.W. Turner and Goethe's Colour Theory", *German Studies Presented to Walter Bruford*, Harrap, London, 1962, pp.112-116.
- 37 また、ゲーテはいかなる色彩も人間にそれぞれ独特の印象を与え、色彩が感覚的、精神的、美的目的のために適応されうると述べている。（第915節参照）。
- ただし、ゲーテ『色彩論』においては、それぞれの色彩が喚起する感情については比較的詳細に論じられているものの、光に対してはそうした喚起力を認めているのかという問題に関しては、それ自体、大きなテーマとなり、本論において容易に論じられる性質のものではないことを指摘しておく。また、ゲーテ『色彩論』においては、色彩が象徴性を有していることが示唆されているものの、詳細な論考が必ずしもなされているというわけではない。ちなみ

に、ターナーが光に感情の喚起力を認め、さらには、象徴性を付与していることは、《影と闇—洪水の日の夕べ》と《光と色彩》や《レグルス》といった作品によって窺い知ることができる。つまり、ターナーはゲーテ『色彩論』を単に敷衍しただけでなく、《影と闇—洪水の日の夕べ》と《光と色彩》において彼独自の理論を展開したと言えるのではないだろうか。

38 『聖書』新共同訳、167頁。

39 ターナーはこの作品に自作の詩を付している。

「箱舟はしっかりとアララテ山に立てり。帰り来る太陽は、地上から湿った泡を昇らせる。それらは、光と競いつつ、プリズムのように失われた大地の姿を映し出す。それらは夏の蠅のごとく儂い希望の前触れ。飛び上がり、漂い、ふくらみ、死ぬ。『希望の挫折』」 cf. Butlin & Joll, *op.cit.*, p.253.

## 図版

- 1) J.M.W.ターナー 《アエネアスとシビュラ、アヴェルヌス湖》 1798年頃、油彩、カンヴァス、76.5×98.5cm、テート・ブリテン
- 2) J.M.W.ターナー 《エジプト第五の災禍》 1800年、油彩、カンヴァス、124×183cm、インディアナポリス美術館
- 3) ニコラ・プッサン 《冬（大洪水）—『四季』より》 1660-64年、油彩、カンヴァス、117×160cm、ルーヴル美術館
- 4) J.M.W.ターナー 《大洪水》 1805年頃、油彩、カンヴァス、143×235cm、テート・ブリテン
- 5) J.M.W.ターナー 《吹雪：アルプスを越えるハンニバルとその軍勢》 1812年、油彩、カンヴァス、146×237.5cm、テート・ブリテン
- 6) J.M.W.ターナー 《カルタゴを建設するデイド；あるいはカルタゴ帝国の勃興》 1815年、油彩、カンヴァス、155.6×231.8cm、ナショナル・ギャラリー、ロンドン
- 7) J.M.W.ターナー 《カルタゴ帝国の衰退》 1817年、油彩、カンヴァス、170.2×238.8cm、テート・ブリテン
- 8) J.M.W.ターナー 《レグルス》 1828年（1837年加筆）、油彩、カンヴァス、91×124cm、テート・ブリテン
- 9) J.M.W.ターナー 《カラー・サークルNo.1》 1825年頃、水彩、54×74.3cm、

テート・ブリテン

10) J.M.W.ターナー 《カラー・サークル No.2》 1825 年頃、水彩、54 × 74.3cm、

テート・ブリテン

11) J.M.W.ターナー 《影と闇—洪水の日の夕べ》 1843 年、油彩、カンヴァス、

78.7 × 78.7cm、テート・ブリテン

12) J.M.W.ターナー 《光と色彩（ゲーテの理論）—洪水のあとの朝—創世記を書

くモーゼ》 1843 年、油彩、カンヴァス、78.7 × 78.7cm、テート・ブリテン